

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE DESSIN SOUS CONTRAINTE : ÉTUDE DES ÉTATS LIMITES DU DESSIN
DANS UNE PRATIQUE DE L'ÉCRITURE IMAGÉE

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
CATHERINE LISI-DAOUST

JUIN 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier ma famille ; mes parents, mes grands-parents maternels et paternels, pour leur compréhension et leur soutien. Je tiens également à remercier mon mari Charles pour sa patience, son écoute et ses précieux commentaires. Je remercie chaleureusement mon directeur de recherche, Stéphane Gilot qui a su m'appuyer et me guider avec enthousiasme tout au long de ce processus. Pour terminer, j'aimerais remercier mes amies; Nathalie Bujold et Geneviève Massé pour leur écoute, leur générosité et la qualité de leur présence, Viviane Gagné et Charlotte Pigeon-Tremblay, pour leur support malgré mes moments d'indisponibilités, et finalement mes amis Marie-Ève Joseph et Kevyn Durocher pour leur encouragement ainsi que pour leur complicité inestimable.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
PHASE 1 : LA VISUALISATION	2
Mise en contexte	2
La démarche	3
Processus	4
Images mentales et visualisation	9
CHAPITRE II	
PHASE 2 : L'ÉCRITURE	12
Dessins-écrits	12
L'écriture imagée	13
Historique de la poésie visuelle	14
Calligrammes	17
La description	23
Processus d'écriture inversés	25
CHAPITRE III	
PHASE 3 : LA LECTURE DU DESSIN	27
L'exposition	27
Les impacts	30
CONCLUSION	33
ANNEXES A	39
ANNEXES B	40

ANNEXES C	41
ANNEXES D	42
ANNEXES E	43
ANNEXES F	44
BIBLIOGRAPHIE	45
WEBOGRAPHIE	46

LISTE DES FIGURES

Figure

1	Comparaison des processus de création – Schéma no.1	7
2	Comparaison des processus de création – Schéma no.2	8
3	Dessin-écrit : <i>Plongeur en mer</i> (extrait)	21
4	Guillaume Apollinaire, <i>Il pleut</i> , 1916.	22
5	Schéma des mécanismes inverses	26
6	Dessin-écrit : <i>Main droite, Main gauche</i>	31
7	Document visuel de l'exposition finale : vue de l'installation	35
8	Document visuel de l'exposition finale : <i>Tout est gonflable</i>	36
9	Document visuel de l'exposition finale : <i>Main droite, Main gauche</i>	37
10	Document visuel de l'exposition finale : <i>Plongeur en mer</i>	38

RÉSUMÉ

Ce mémoire de recherche-création propose une réflexion sur les champs conceptuels du dessin à travers une pratique de l'écriture. La mise en place d'une marche à suivre imposée permet à l'artiste d'interrompre momentanément sa production de dessins afin d'énoncer, par le biais de l'écriture, ce qui serait normalement illustré. L'approche processuelle qui encadre l'écriture de ce mémoire et qui mène à la création des œuvres de l'exposition se résume par trois actions principales: visualiser le dessin, décrire le dessin, lire la description du dessin. Les résultats de ce processus se matérialisent ultimement sur papier sous forme d'écrits imagés évoquant la poésie visuelle. Une comparaison entre les processus de plasticiens et d'écrivains est proposée afin de rendre compte des similitudes dans les résultats escomptés. Finalement, à l'intérieur de ce travail sont questionnées les possibilités littéraires du dessin dans le champ des arts visuels afin de conclure sur les conséquences d'une telle approche sur les logiques de production de l'artiste.

MOTS-CLÉS : dessin, écriture, langage, image, poésie, poésie visuelle, processus.

INTRODUCTION

Ce projet de recherche création met à l'épreuve le médium du dessin afin de questionner les limites physiques et conceptuelles de l'acte de dessiner et par le fait même d'interroger les limites de mes propres modes de production artistique. Les œuvres produites dans le cadre de ce projet sont le résultat d'un processus à rebours, elles représentent le dénouement de dessins que je confronte à l'écriture. En comparant mon processus de création et mes résultats à ceux de la poésie visuelle, je vise à établir un parallèle entre des processus de plasticiens et d'écrivains qui aboutissent à des réalisations littéraires comparables. Je questionne ainsi les possibilités littéraires du dessin dans le champ des arts visuels et les conséquences d'une telle approche sur les logiques de production de l'artiste.

L'approche méthodologique qui encadre le développement de ce mémoire repose sur un protocole spécifiquement imposé. Ce mémoire est composé de trois chapitres; la visualisation, l'écriture et la lecture du dessin, qui représentent les différentes phases de déploiement du projet. J'introduis tout d'abord dans le premier chapitre, le processus de mise à l'épreuve qui a orienté la création de ce projet et des œuvres qui en découlent. Les notions d'imagerie mentale sont par la suite abordées afin de présenter la phase de visualisation qui précède celle de l'écriture. Ensuite, dans le deuxième chapitre, un parallèle plus concret est élaboré entre mon processus de travail et celui d'artistes issus de la poésie visuelle. L'objectif de ce chapitre est de présenter les rapprochements et les distinctions entre ma logique de production et celles d'artistes suivant un déroulement inverse c'est-à-dire de l'écrit vers la forme imagée. Enfin, dans le troisième chapitre, j'aborde plus en détail les œuvres de l'exposition : la surface matérielle, la typographie et les types d'images représentées. Pour conclure, j'aborderai l'impact du protocole imposé sur ma pratique du dessin.

CHAPITRE I

PHASE 1: VISUALISER

MISE EN CONTEXTE

Entre 2009 et 2013, je suis étudiante au baccalauréat en photographie puis, dans les départements de fibres et textiles et d'histoire de l'art de l'université Concordia. À ce moment dans mon parcours, ma pratique artistique tâtonne à travers différents médiums, différentes techniques, surtout guidée par les qualités esthétiques et plastiques de l'oeuvre. Contrainte par la pellicule photographique et insatisfaite par la nature purement esthétique de mon travail sculptural, je réalise tardivement que ma pratique artistique n'est pas particulièrement motivée par des intérêts plastiques. Dans mon travail et dans mon appréciation de l'art en général, je suis très sensible à la nature réflexive de l'oeuvre. Cette sensibilité au concept et à la pensée de l'artiste me fait apprécier davantage les approches minimaliste, post-minimaliste et conceptuelle.

Lors de ma dernière année d'études au baccalauréat, je constate que mon travail est grandement influencé par le contexte universitaire. À ce moment, je me positionne très souvent en fonction d'un médium spécifique, mes enjeux plastiques sont empruntés à ceux d'artistes reconnus, et les thèmes qui ressortent de mes oeuvres semblent répondre à des problématiques académiques très précises. Confrontée aux attentes de cet environnement, j'éprouve pour la première fois le besoin de produire des oeuvres en réaction à ce milieu qui semble avoir un impact direct sur ma propre pratique artistique. Le projet *Statement* marque une transition dans mon travail. Avec cette oeuvre, je fais l'exercice de transposer ma démarche d'artiste sur des aimants afin de laisser les visiteurs de l'espace s'appropriier, par la réorganisation des mots, mon texte de démarche artistique. Ce faisant, ce projet devient une première tentative

de réflexion critique ainsi qu'une première manœuvre de désengagement face à l'objet d'art. Plus récemment, mon passage à la maîtrise en arts visuels m'a permis d'interroger de manière spécifique mon engagement artistique ainsi que ma position face aux enjeux sous-jacents de mon travail. Ces deux années marquées par multiples explorations et remises en question, au cours desquelles j'ai expérimenté avec l'image, l'objet et l'écriture, m'ont permis de développer les réelles assises théoriques de mon travail.

LA DÉMARCHE

Dans ma pratique actuelle, la notion de contexte est le point de départ de mes recherches et de mes réflexions. Mes projets invariablement empreints des espaces que j'habite, que j'imagine, que je franchis, reflètent l'environnement dans lequel je me situe que ce soit le quotidien, le milieu académique ou la sphère artistique. Une certaine nostalgie et un besoin de critiquer ces circonstances tantôt marquantes, tantôt passagères, sont des prémices majeures dans mon travail. Ainsi, je tente de questionner les fondements de ces contextes de création qui administrent mon discours d'artiste. Dans cette approche critique du lieu et de l'institution, mon travail s'associe à la notion de critique institutionnelle et par le fait même, s'inscrit dans le prolongement des enjeux conceptuels modernes.

En atelier, mon processus alterne entre la table à dessin et l'ordinateur. La répartition de mon travail se divise entre la recherche, l'écriture et le dessin. Quelques exemples de sous actions incluent entre autres, la recherche d'image, la reproduction d'image, la photocopie, la description, l'énumération, la classification et la lecture, au travers desquelles s'établit un dialogue négocié entre l'univers pictural et l'univers littéraire.

Ma pratique du dessin se décline quant à elle en deux pans singuliers. Le premier modèle est une forme d'illustration très intuitive et rudimentaire qui évoque la bande dessinée, la caricature et le croquis. Ces dessins au ton humoristique sont réalisés rapidement sans aucun souci esthétique et s'accompagnent généralement de quelques mots ou de courts textes. Ces commentaires illustrés offrent à l'aide de l'ironie, de l'absurde et du sarcasme, un regard critique sur ma situation, mes états d'esprit et mes réflexions face à un environnement ou à une situation donnée.

Le second pan de mon travail du dessin est beaucoup plus minutieux et soigné. Cohabitent dans l'univers pictural de ces images, des paysages épurés, des personnages inertes et des constructions architecturales. Ces images font référence à des lieux visités ; des souvenirs ou encore des lieux irréels, imaginés. Contrairement au modèle précédent, dans ces illustrations la forme prime grandement sur le contenu. Cette approche beaucoup plus esthétisée dans ma pratique du dessin se concrétise principalement par ses qualités picturales ; une composition recherchée, la perfection du trait, la minutie des détails, la sensibilité des sujets illustrés. Mon projet de recherche création *Dessins-Écrits* tentera donc de mettre à l'épreuve spécifiquement cette branche de ma pratique du dessin afin de confronter la nature purement esthétique de ces images à leur potentiel conceptuel.

PROCESSUS

Dans le but d'explorer les limites de mes mécanismes de production habituels, j'ai choisi dans le cadre de ce projet d'interrompre une portion très précise de ma production de dessins afin de décrire l'objet de mes visualisations. J'ai fait le choix d'exploiter ce contexte de recherche création afin de réfléchir par une méthode processuelle, un aspect très précis de ma pratique artistique. Cette démarche imposée a pour objectif de mettre l'emphasis sur la description écrite des images mentales

précédant leur matérialisation. Chacune des oeuvres issues de ce processus repose ultimement sur une marche à suivre comprenant trois étapes principales :

VISUALISER

Avoir l'intention de dessiner puis s'asseoir devant l'ordinateur.

Sélectionner un logiciel de traitement de l'image.

Visualiser le format du papier sur lequel je dessinerais à cet instant.

Ouvrir un document de la taille du papier sur le logiciel sélectionné.

Imaginer le format, le type de papier, visualiser activement ce qui serait illustré.

ÉCRIRE/DÉCRIRE

Décrire de façon très précise par l'écriture le premier élément visualisé.

S'assurer que les mots choisis pour représenter l'image mentale du dessin sont les plus adéquats.

Prendre le temps de ne pas compromettre le dessin.

Poursuivre avec le second élément.

LIRE / REGARDER

Imprimer le document sur un papier à dessin.

Cette nouvelle méthode de travail n'est pas dictée par une méthodologie rigoureuse, mais repose sur une série d'instructions relatives. Elle s'associe en ce sens au modèle conceptuel et à certains artistes qui dans leur travail privilégient le protocole comme mode de production. Je fais référence par exemple à On Kawara, Roman Opalka ou encore Sol Lewitt qui opèrent tous à différents degrés selon des protocoles de création. À la fin des années 1960, Sol Lewitt entame le projet *Wall Drawing* dans lequel l'artiste emploie une série d'instructions afin de produire des dessins muraux. Il souligne au sujet de cette méthodologie : « To work with a plan that is preset is one

way of avoiding subjectivity [...] This eliminates the arbitrary, the capricious, and the subjective as much as possible.¹ » Dans mon travail, tout comme dans l'approche processuelle décrite par Lewitt, je cherche à éliminer l'ensemble des influences extérieures afin de me rapprocher de l'idée initiale de l'oeuvre. L'objectif est de repousser les contraintes de nature matérielle, physique ou autre pouvant influencer toutes considérations esthétiques dans la construction du dessin.

En détournant ma production d'image de ces attributs esthétiques, je cherche à produire une version plus objective ou du moins plus directe du dessin. Sans passer par l'étape concrète de l'acte de dessiner et de sa finalité matérielle, le protocole me permet d'éliminer les sources de contamination potentielles et de revisiter par le biais de l'écriture ce qui est ou non une forme de dessin écrit. Les œuvres qui découlent de ce protocole sont issues d'un processus imposé qui se distingue de mon processus de travail habituel. Les schémas qui suivent servent à illustrer le développement ainsi que les distinctions entre ces deux méthodologies singulières.

¹ LeWitt, S. (1967). *Paragraphs on Conceptual Art*. Récupéré en ligne le 15 décembre 2015

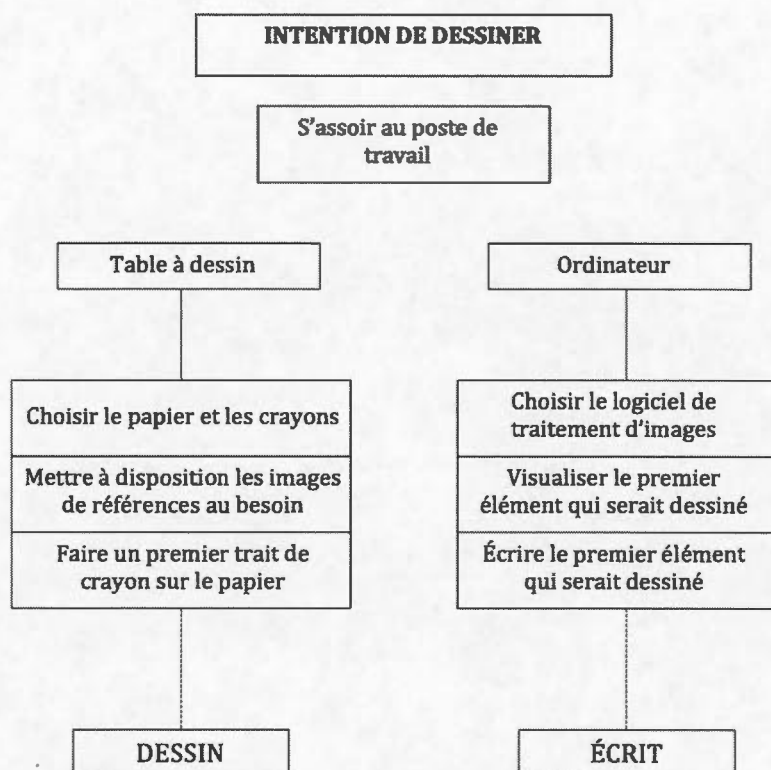


Figure 1. Comparaison des processus de création – Schéma no.1

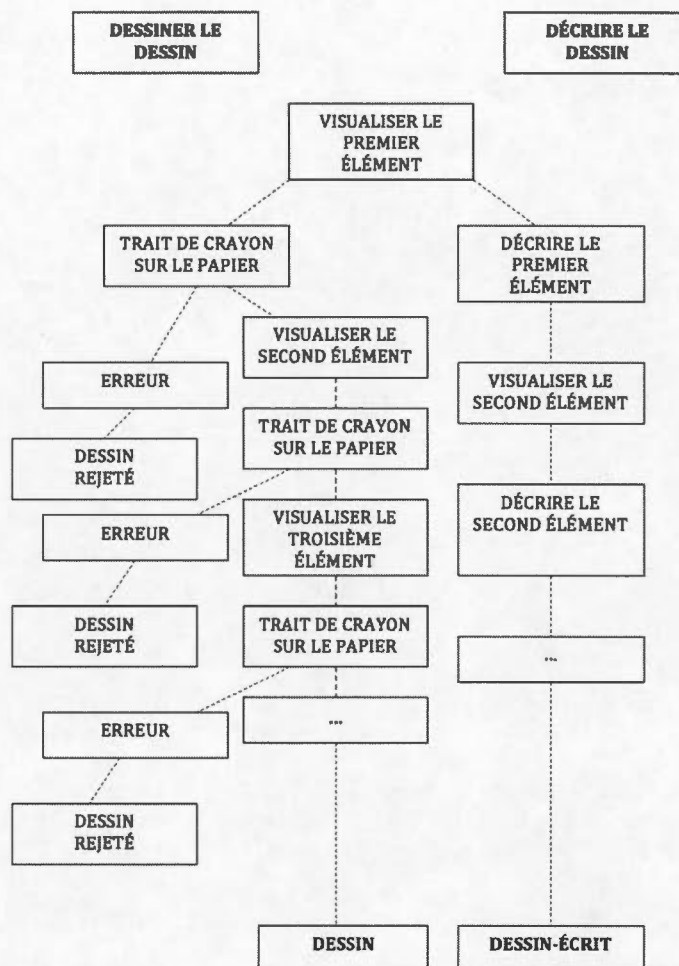


Figure 2. Comparaison des processus de création – Schéma no.2

Le schéma no.1 démontre que les deux processus; habituel et imposé, débutent avec une seule et même intention, celle de produire un dessin. Je m'assois ensuite au poste de travail que ce soit devant la table à dessin pour dessiner ou devant l'ordinateur pour écrire. À ce moment, je ne fais pas de distinction entre la finalité matérielle de ces deux actions puisque l'intention initiale reste la même. Je mets ensuite à ma disposition les outils nécessaires ; papier, crayons ou ordinateur. Néanmoins, c'est au moment où je remplace la feuille de papier pour l'ordinateur qu'une transition s'opère créant ainsi un décalage important dans le processus.

Le schéma no.2 indique que la réalité virtuelle de l'écran d'ordinateur élimine une marge d'erreur invariablement dépendante du contact entre la main et la feuille de papier. Contrairement à l'acte de dessiner, l'acte d'écrire ne laisse pas place au faux pas esthétique qui pourrait influencer la construction du dessin. L'acte de dessiner débute en déterminant le premier élément à illustrer. Dès ce moment, la pointe du crayon touchant le papier, le dessin peut être compromis par plusieurs facteurs tels que le poids de la main sur le papier, la texture de la feuille, le mauvais positionnement du crayon, ou encore tout élément visuel allant à l'encontre de la vision de l'artiste. Devant l'ordinateur, ce rapport physique étant éliminé, aucune imperfection ne peut s'insérer dans le dessin-écrit, et ce peut importe la source. En décrivant ce dessin hypothétique, je crée une version idéale, une traduction directe de l'idée imaginée dénuée de compromis imposés par l'action de dessiner.

IMAGES MENTALES ET VISUALISATION

L'exercice introspectif par lequel j'entreprends de transposer mes images mentales par le biais de l'écriture repose sur l'expérience de la visualisation et de l'imagerie mentale. Dans le domaine scientifique et philosophique, les notions d'image mentale et de visualisation sont très vastes et ne font pas l'objet d'un consensus. Le terme

image mentale pourrait être défini par : « (...) une expérience quasi perceptuelle ; elle ressemble à l'expérience perceptuelle, mais se produit en l'absence de stimuli externes appropriés.² » Concrètement, cela se produit lorsque j'imagine de manière consciente ou inconsciente un objet en l'absence physique de cet objet. Le concept de visualisation ne fait pas non plus l'objet d'une interprétation unanime. Je reprendrai donc la définition employée par Peter Gardenfors dans le texte : *Visualiser le sens des mots* dans lequel l'auteur fait référence à la visualisation comme : « le processus interne qui crée des images dans notre esprit.³ » La visualisation fait ainsi référence à l'action mentale de se projeter dans une situation, un paysage, une action afin de conditionner notre vision à la projection mentale de ce dernier.

Dans mon projet, l'étape de visualisation débute lorsque je m'assois devant l'ordinateur ou, plus précisément, lorsque j'ouvre le logiciel de traitement d'images. À ce moment, il peut passer plusieurs minutes au cours desquelles rien ne se produit. Je suis immobile, je fixe l'écran d'ordinateur, je tente de capturer le plus clairement possible la traduction potentielle de l'imaginaire par le dessin. Ce moment de concentration me permet de réfléchir à ce qui serait intuitivement illustré. J'imagine les objets, les personnages, les structures. Je visualise le format du papier et le positionnement des différents éléments sur la feuille. Toute mon attention est dirigée vers les images qui m'habitent, peu à peu apparaissent les mots servant à décrire le plus fidèlement ces constructions mentales.

En pratique, visualiser et imaginer sont des opérations mentales similaires très intuitives. Peu importe la discipline, l'artiste emploie ces techniques afin de projeter l'imaginaire vers le physique. L'imagerie mentale et la visualisation permettent

² Thomas, N. (1997). *Mental Imagery*. Récupéré en ligne le 11 novembre 2015

³ Gärdenfors, P. (2008) Visualiser le sens des mots. Y. Eriksson and K. Holmqvist (Éd.) *Langage et visualisation*. p.78.

ultimement de représenter une circonstance, un mouvement, un paysage, un objet, un souvenir en dépit du référent. L'action de traduire une chose pour une autre, dans ce cas-ci une image mentale pour un mot, implique la maîtrise des deux sujets abordés. Cette traduction suppose donc une maîtrise complète des images mentales imaginées afin de produire une reformulation précise par le langage. En amplifiant l'état de visualisation, je transforme cette circonstance mentale en un outil afin de traduire directement les idées qui en découlent. De ce fait, j'exploite la visualisation comme un instrument afin d'interpréter l'intention imaginée du dessin le plus fidèlement, sans interférence. L'objectif de transposer l'état intangible de l'imagination par le biais de la visualisation est ultimement atteint par son équivalent oral : le mot. La qualité de ce geste, de cette étape de visualisation est primordiale afin que le vocabulaire employé soit précisément interprété par le regardeur. C'est aux fins de cette première phase de visualisation que s'ensuit l'étape plus concrète de l'écriture, à travers laquelle se précisera la notion de dessin-écrit.

CHAPITRE II

PHASE 2 : L'ÉCRITURE

DESSINS-ÉCRITS

Ce que je nomme *dessin-écrit* est la conjonction du nom *dessin* qui se définit comme un : « mode d'expression par représentation graphique⁴ », ainsi que du participe passé *écrit* qui désigne la forme passée du verbe écrire : « tracer des signes servant à représenter les sons, les mots d'une langue⁵ ». La synthèse de ces deux mots ; *dessin-écrits*, suggère la description écrite d'une représentation graphique.

Sur papier, ces images écrites s'apparentent à l'univers lyrique du poème et à la forme imagée du calligramme, c'est-à-dire à une construction textuelle prenant l'apparence du sujet traité. Malgré la résonnance poétique de mes dessins-écrits, l'intention réside uniquement dans l'action de dessiner. Dans ce jeu de balle alternant entre l'image et le langage, la visée du projet est de produire des constructions textuelles qui tendent à évoquer le dessin, que ce soit par la construction spatiale des éléments sur la feuille ou par les sujets évoqués à l'aide du langage. Les similitudes entre la finalité matérielle de ce projet et celles issues du mouvement de la poésie visuelle seront discutées dans ce chapitre.

⁴ Article « dessin », Dictionnaire de définitions, Antidote RX, version 4 [Logiciel], Montréal, Druide informatique, 2007.

⁵ Article « écriture », Dictionnaire de définitions, Antidote RX, version 4 [Logiciel], Montréal, Druide informatique, 2007.

L'ÉCRITURE IMAGÉE

La relation qui unit le contenu et la configuration graphique de l'écriture émerge dès l'époque de la Grèce antique. Elle se développe progressivement sur une période de plusieurs siècles, pour ensuite être relancée par les poètes visuels au début des années 1900. La calligraphie et ses dérivés graphiques remontent quant à eux bien avant l'avènement de la poésie visuelle en Europe au 19^e siècle. Répandues chez les Grecs sous le nom de *Technopaegnia* puis à l'époque médiévale sous le nom de *Carmen Figuratum*, ces formes d'écriture dont les dispositions typographiques figuratives évoquent l'objet du texte, « sont courantes chez les philosophes et les institutions religieuses, dont les compositions prennent la forme d'écrits imagés⁶ ». Quelques-unes des premières manifestations d'écritures illustrées se retrouvent par exemple sous la forme imagée « d'ailes, d'autels, d'œufs et de haches⁷ ». Au cours du moyen-âge et de la renaissance, ces configurations figuratives laissent place à des « formes plus architecturales⁸ » et symboliques telles que celles de la croix et du cercle. Des dérivés de l'écriture figurative se retrouvent ainsi dans plusieurs familles linguistiques, entre autres en Égypte avec l'écriture hiéroglyphe, au Japon avec les idéogrammes et plusieurs années plus tard en Europe avec les enluminures religieuses.

⁶ Bohn, W. (2001). *Modern visual poetry*. p.16.

⁷ *Ibid.* p.16.

⁸ Coron, A. (2005). *Avant Apollinaire, vingt siècles de poèmes figurés*. p.20.

HISTORIQUE DE LA POÉSIE VISUELLE

La première moitié du 20^e siècle représente une période charnière sur la scène artistique et littéraire occidentale. Les conjonctures socioéconomiques marquantes de l'après-guerre et de la grande dépression précipitent plusieurs mouvements artistiques dans une remise en question des fonctions de l'art et de sa matérialisation. Cette époque marquée par de profonds bouleversements idéologiques, donne naissance à plusieurs forces artistiques significatives dont la poésie visuelle qui à travers les courants futuriste, dadaïste, surréaliste et lettriste, se concrétise en une pratique autonome.

Le mouvement de la poésie visuelle naît d'un échange entre le monde littéraire et le monde de l'art visuel, il tire ses origines complexes à la fois du genre littéraire de la poésie et de l'héritage pictural de la peinture. Jusqu'au début des années 1900, l'écriture et la peinture sont essentiellement isolées, « le lettrage appliqué dans les peintures par les artistes cubistes et futuristes⁹ » marquera un premier rapprochement entre ces deux sphères. Au tournant du siècle, la poésie s'éloigne de sa structure mesurée et linéaire. Naît la poésie visuelle moderne qui se développe à travers une révolution typographique de l'écriture. À travers cette nouvelle forme de poésie, les poètes visuels expérimentent avec la matérialité du mot, la désintégration du texte sur la page et plus tard la dissolution quasi complète du langage. Au cours de la première moitié du 20^e siècle, la veine de la poésie visuelle va croître à travers plus d'une dizaine de mouvements artistiques, quelques-uns des plus marquants présentés dans ce chapitre.

⁹ Kempton K. (2005). *Visual poetry: A Brief History of Ancestral Roots and Modern Traditions*. p.15.
Récupéré en ligne le 15 septembre 2015

En 1909, le mouvement futuriste italien est mis de l'avant par l'artiste Filippo Tommaso Marinetti. À travers ce mouvement artistique et littéraire, l'écriture est animée par la forme libre des mots sur la page. « Le mot manipulé en fonction de ses propriétés matérielles¹⁰ », la philosophie futuriste prône notamment la destruction de la syntaxe en éliminant la ponctuation, la linéarité des phrases et l'uniformité du texte (voir Annexe A). Ce faisant :

Marinetti hoped that his typographical innovations would help express hand and facial gestures of the performer, and that they would bring reality closer to the reader through pictorial (instead of verbal) analogy.¹¹

Suivant l'essor du mouvement futuriste, le mouvement dada (voir Annexe B) prolongera le travail de ses prédécesseurs en approfondissant « l'expérimentation typographique sur la page plutôt que par la forme imagée.¹² » La poésie visuelle des futuristes et des dadaïstes n'étant pas particulièrement figurative, elle se manifeste concrètement à travers des textes où la composition des caractères lettrés se veut davantage expressive et gestuelle, se rapprochant ainsi de la tradition picturale de la peinture et du dessin.

Marqué par ces dernières explorations graphiques, le mouvement surréaliste qui se déploie au début des années 1920 prône une toute nouvelle forme d'expérimentation littéraire et picturale basée sur le rêve, l'inconscient et l'intuition. La notion d'automatisme qui se retrouve au cœur de la démarche surréaliste suggère une

¹⁰ Webster, M. (1995). *Reading visual poetry after futurism: Marinetti, Apollinaire, Schwitters, Cummings*. p.13.

¹¹ *Ibid.* p.29.

¹² Kempton K. (1990). *Visual poetry: A Brief History of Ancestral Roots and Modern Traditions*. p. 20. Récupéré en ligne le 15 septembre 2015

pratique de l'écriture et de la peinture affranchie, puisée à même l'inconscient de l'artiste. L'écriture automatique et le cadavre exquis sont des exemples de retombées concrètes de l'automatisme sur le langage plastique et littéraire de l'époque. Propagé par les surréalistes, le cadavre exquis (voir Annexe C) se définit par l'assemblage de fragments d'idées hétéroclites, empruntant la technique du collage aux artistes plasticiens. Résulte de cette manœuvre une prose visuellement déconstruite dans laquelle les mots inversés et les phrases arhythmiques questionnent de manière radicale la construction plastique du langage.

Quelques années plus tard, en 1945, Isidore Isou fonde le mouvement lettriste basé sur la désintégration de la logique des mots et du langage. Les poèmes lettristes, influencés par l'automatisme des surréalistes, sont composés de séquences de lettres suggérant un mouvement visuel et une sonorité singulière associée aux différents phonèmes employés. Avec le lettrisme, on assiste à une tentative de déconstruction du langage afin de laisser place à l'expressivité de la lettre (voir Annexe D). En 1952, le mouvement de la poésie concrète reprend les enjeux du mouvement lettriste (voir Annexe E) en proposant via des organisations typographiques minimalistes et ordonnées, une poésie dépersonnalisée, évacuée de sens subjectif : « Such an artificial synthax, or lack of synthax, as in the concrete poem, disconnects the language of poetry from the discursif language of speech.¹³ » L'intention de libérer le mot de la syntaxe, initiée par les futuristes, atteint son apogée avec le lettrisme et la poésie concrète. En prônant la désorganisation et la désintégration du langage au profit de la forme, ces derniers donnent naissance à une poésie visuelle autonome, dégagée de contenu sémantique.

¹³ Webster, M. (1995). *Reading visual poetry after futurism: Marinetti, Apollinaire, Schwitters, Cummings*. p.148.

Cette synthèse abrégée présente quelques-uns des principaux mouvements qui ont défini la poésie visuelle, elle démontre par le fait même les différentes stratégies employées par les poètes visuels modernes afin : « d'appliquer les principes et les codes appartenant au champ de l'image à celui de la poésie.¹⁴ » Les exemples présentés dans cette section démontrent que la poésie visuelle moderne tente de se définir simultanément sur le plan littéraire et sur le plan graphique en employant des procédés picturaux qui suggèrent les équivalences idéologiques des plasticiens de l'époque.

LE CALLIGRAMME

Pratique décisive pour le mouvement de la poésie visuelle, le terme *calligramme* fait son apparition dans le jargon littéraire en 1918 lorsque Guillaume Apollinaire emploie cette cooccurrence afin de définir sa pratique du poème imagé. En adoptant la forme figurative, le calligramme met à l'épreuve le langage dans des compositions symboliques projetant de manière plus directe le poème dans l'univers de l'image (voir Annexe F).

The calligrams present an astonishing variety of shapes : from the simple lines of everyday objects to visual ballets of complicated counterpoint. Typically, the poems swirl into themselves, swoop into the air, or advance toward the reader. There is a surprising amount of movement, in direct opposition to traditional figurative poetry, which is entirely static.¹⁵

¹⁴ Bohn, W. (1986). *The aesthetics of visual poetry, 1914-1928*. p.1.

¹⁵ *Ibid.* p.49.

L'expressivité graphique – la graphie du calligramme suggère que la forme du poème est un facteur déterminant dans la compréhension du texte. Le volume, la typographie, la profondeur de champ et la composition globale du poème influencent l'identité de l'œuvre et plus spécifiquement celle du public, celle-ci oscillant entre lecteur et regardeur. Selon l'auteur et professeur Williard Bohn dans l'ouvrage *Modern Visual Poetry*, la poésie visuelle se définit par une double intention : « For all intents and purposes, visual poetry can be defined as poetry that is meant to be seen-poetry that presupposes a viewer as well as a reader.¹⁶ » À la lecture du poème visuel, et possiblement davantage à la lecture du calligramme, le lecteur est confronté non seulement à la présence du texte, mais également à celle de l'image. Il se trouve devant le dilemme d'entamer sa lecture par les références picturales évoquées ou par le contenu du texte. Le regardeur est confronté à une problématique similaire avec le dessin-écrit ; annoncé comme un dessin, le lecteur recherche les composantes picturales attribuables à l'image mais doit somme toute appuyer son interprétation sur la description écrite proposée.

Certains procédés visuels employés pour diriger l'interprétation du calligramme par exemple, l'imagerie, la répétition et l'accumulation peuvent également être observées dans la composition du dessin-écrit. Dans mes versions écrites du dessin, les mots sont disposés aux mêmes endroits et selon les mêmes formes que leurs homologues imaginés amenant le texte à se matérialiser de manière figurative. Dans l'éventualité où une telle manœuvre n'est pas envisageable, le mot est disposé sur la feuille à un endroit représentatif de l'objet décrit. Par exemple, la représentation graphique de la mer et la description écrite du mot *mer* ne peuvent conserver les mêmes proportions spatiales sur la feuille. Le mot *mer* est donc disposé sur la page dans une périphérie relative représentant l'élément visualisé, ce qui implique de la part du lecteur une projection mentale du terme. Lorsque la configuration le permet, la description écrite

¹⁶ Bohn, W. (2001). *Modern visual poetry*. p.15.

Afin de produire une signification équivalente, la même œuvre aurait également pu être décrite par la phrase :

Huit personnages les uns sur les autres

Toutefois, dans la composition du dessin-écrit, la manière dont les mots sont disposés sur la page évoquant la figure d'un corps couché, la répétition des mêmes termes et l'accumulation des mots dans un déplacement vertical, dégagent l'écriture de la syntaxe rigide de la phrase et incite le lecteur à imaginer les éléments décrits. *Huit personnages* est un exemple de dessin-écrit particulièrement épuré, proposant très peu d'éléments au regardeur afin de guider sa lecture. Les effets visuels engendrés par les techniques de l'imagerie, de l'accumulation et de la répétition sont donc nécessaires afin de contribuer à projeter l'écriture dans une sphère imagée soutenant ainsi les origines visuelles du dessin-écrit.

LA SURFACE PLANE D'UN TREMPLIN

UNE MARCHE

UNE MARCHE

UNE MARCHE

UNE MARCHE

UNE MARCHE

UNE MARCHE

UNE MARCHE

UNE PLATEFORME

RECTANGULAIRE EN BÉTON

UNE MARCHE

UNE MARCHE

UNE MARCHE

UNE MARCHE

Figure 3. Dessin-écrit : *Plongeur en mer* (extrait)

LA DESCRIPTION

Les images mentales menant à la version écrite du dessin sont décrites selon un style d'écriture descriptif. Or ce que je nomme dessin-écrit, pourrait en réalité être intitulé dessin-décrit ou encore description figurative. La description indique généralement une suspension dans le texte qui vise à illustrer ou, plus précisément, à transmettre au lecteur les détails et les particularités d'une situation. L'action de décrire s'accompagne de l'énumération des principales caractéristiques mnémoniques d'un sujet. Par son immédiateté et sa nature explicite, le texte descriptif se distingue du récit narratif. Philippe Hamon, auteur du livre *Du descriptif*, différencie ces deux types de récits :

Dans un récit, le lecteur attend des contenus plus ou moins déductibles ; dans une description, il attend la déclinaison d'un stock lexical, d'un paradigme de mots latents ; dans un récit, il attend une terminaison, un terminus ; dans une description, il attend des textes. Le texte, alors, fait appel à la compétence lexicale du lecteur plutôt qu'à sa compétence « syntaxique », au sens plus général de ce terme.¹⁷

Le descriptif organise (ou désorganise), de façon privilégiée, la lisibilité de l'énoncé, étant toujours, et à la fois, énoncé didascalique (il s'y transmet les signes, indices, indications [...] nécessaires à la consommation et à la compréhension globale du texte par le lecteur) et énoncé didactique (il s'y transmet une information encyclopédique sur un monde, véritable ou simplement possible).¹⁸

Afin de transmettre son information, le descripteur fait appel à des classes de mots distinctes – des temps de verbe neutre, des qualificatifs tels que des noms et des adjectifs ainsi que des déterminants – afin d'établir un rythme très précis permettant

¹⁷ Hamon, P. (1994). *Du descriptif* (4e éd.) p.41.

¹⁸ *Ibid.* p.6.

une conception quasi immédiate du sujet décrit. Par exemple, l'œuvre *Plongeur en mer* (voir Figure 3) décrit une scène, simplement par l'utilisation de quatre groupes de mots.

La mer (énoncé six fois)

Une marche (énoncé onze fois)

La surface plane d'un tremplin (énoncé une fois)

Une plateforme rectangulaire en béton (énoncé une fois)

Ces quatre types d'éléments linguistiques se divisent plus spécifiquement ainsi :

6 noms : mer, marche, surface, tremplin, plateforme, béton

3 adjectifs : plane, rectangulaire, béton

3 déterminants : une, la, d'un

1 préposition : en

Aucun verbe

Cet inventaire lexical permet de démontrer brièvement quels sont les types de mots employés dans la description du dessin ainsi que leur fonction. Dans le cas de la première classe de mots, les noms décrivent une chose, un objet, un système. Dans le cas de la seconde, les déterminants précèdent les noms et déterminent le genre et le nombre de ces derniers. Les adjectifs précisent la particularité du nom. Finalement, les verbes d'action ou d'état, lorsque présents, expriment une opération ou une situation. La description présuppose également un ordre ou une suite dans son énoncé séquentiel contrairement au récit narratif dont le développement n'est pas nécessairement successif. L'ordre dans lequel les mots sont présentés contribue également à diriger la conception des sujets décrits. Ainsi, la structure du dessin-écrit s'inspire des assises du texte descriptif, elle présente une composition rythmique et un vocable distinct qui se retrouvent projetés dans une représentation figurative sur la page. Cette construction lexicale et spatiale oriente la lecture du regardeur, facilitant sa projection dans l'univers du dessin.

PROCESSUS D'ÉCRITURE INVERSÉS

In its role as a dual sign it [visual poetry] forces us to look at the text before we read it, that is, to acknowledge its physical authority. By calling attention to its physical premices, visual poetry insists on the autonomy of the text, on its integrity as an expressive form.¹⁹

La poésie visuelle tend essentiellement à modifier notre manière de lire et de concevoir l'écriture. Cette forme de poésie vise à se dégager à la fois de la structure linéaire et rigide de la syntaxe et de la vocation sémantique du langage. Elle met en ce sens à l'épreuve son médium par le caractère plastique des mots et par la désintégration du langage. Le poème subit un changement majeur dans ce glissement, de l'univers littéraire vers l'univers plastique, ne se définissant plus seulement par l'iconicité du langage, mais plutôt par la plasticité de la lettre et du mot. Ce changement de paradigme se traduit concrètement dans la logique de production du poète qui est désormais un poète du visuel. Dans son travail graphique, la résolution du poète visuel est d'expérimenter les possibilités matérielles du langage. La typographie, la composition, la mise en page, les caractères utilisés et leurs qualités esthétiques, la spatialisation des mots sur la feuille, animent de manière tangible les considérations plastiques du poète visuel. Réduite à sa plus simple expression, le mécanisme du poème visuel et celui du dessin-écrit s'illustrent ainsi :

¹⁹ Bohn, W. (1986). *The aesthetics of visual poetry, 1914-1928*. p.67.



Figure 5. Inversement des processus

Dans un processus inverse, la méthodologie du dessin-écrit s'apparente à la manœuvre conceptuelle du poème visuel. L'intention de la description écrite étant de libérer le dessin de sa plasticité et de ses attributs esthétiques afin de proposer une lecture autre du dessin par l'écriture. Pour ce faire, j'emploie des compositions grammaticales épurées qui décrivent de manière directe ma pensée. Dans cette approche descriptive, il n'y a pas de considérations narratives, je ne remplace pas les mots par des synonymes, je ne travaille pas les structures de phrases. À travers ce processus, je ne cherche pas à troquer mon identité d'artiste visuelle pour celle d'une écrivaine ou d'une poète. L'objectif étant de décrire le plus fidèlement possible l'ensemble des images mentales imaginées tout en conservant la composition spatiale de ces éléments. Suivant la logique inversée du poème visuel, le dessin-écrit met l'emphasis sur l'essence conceptuelle du dessin. En cherchant à explorer l'identité littéraire du dessin dans le champ des arts visuels, la problématique est renversée. L'objectif de cette étape dans le processus imposé est donc de mettre à l'écrit l'essence de ma pratique du dessin de manière à ce que le regardeur-lecteur saisisse le plus clairement possible les fondements de mon univers pictural, et par le fait même, puisse faire l'expérience du dessin autrement.

CHAPITRE III

PHASE 3 : LA LECTURE DES OEUVRES

L'EXPOSITION

La présentation du dessin-écrit impliquant la lecture du texte, représente la dernière phase du processus imposé. Dans un parcours non linéaire qui retrace l'évolution de cette pratique, l'exposition *Dessins-Écrits* présente une série de douze œuvres exposées aux murs et disposées sur des présentoirs. Dans son expérience de l'exposition, le visiteur est confronté aux différents stades du dessin-écrit ; de sa forme rédigée par la main de l'artiste à la version imprimée du texte. Afin de présenter formellement les œuvres de l'exposition, je retracerai l'évolution chronologique du projet en identifiant les différentes phases plastiques et conceptuelles à travers lesquelles se sont développés les dessins-écrits.

L'exposition révèle que le dessin-écrit subit une série de transformations matérielles avant de prendre la forme finale imprimée. Rédigées à la main directement sur la feuille de papier, les premières versions de mes dessins-écrits représentent les prémices du projet. Lors de ces premiers essais, le contact direct entre le crayon et la feuille de papier suggère un lien étroit avec le médium du dessin. L'expressivité de la calligraphie, qui se manifeste à l'aide de l'écriture manuelle, amplifie l'identité plastique spécifique à ce stade du projet. À la lecture du texte, le regardeur s' imagine peut-être que ce même crayon, qui par l'écriture nous dicte la vision du dessin, pourrait à pareil effort être employé pour dessiner. L'œuvre *Un verre de jus (limonade)*, est le seul exemple de dessin-écrit réalisé à la main, mettant ainsi à l'avant-plan le style calligraphique de l'artiste. Ce dessin est présenté au spectateur à mi-parcours dans l'exposition proposant une lecture dynamique du projet. L'objectif

de présenter l'évolution du dessin-écrit de manière aléatoire écarte ainsi une interprétation linéaire de l'exposition.

Afin d'approfondir l'expérimentation écrite du dessin, le développement du projet se poursuit par la retranscription à l'ordinateur des premières versions préalablement rédigées sur papier. C'est à ce moment qu'est choisie la police de caractère *Cambria* qui deviendra la marque typographique standard des dessins-écrits. Cette dernière a été privilégiée de manière intuitive pour son rendu proportionné et harmonieux ainsi que le rythme visuel constant qu'elle instaure. Conçue en 2004 par le designer Steve Matteson comme police par défaut pour le programme Microsoft Word, *Cambria* :

Has been designed for on-screen reading and to look good when printed at small sizes. It has very even spacing and proportions. Diagonal and vertical hairlines and serifs are relatively strong, while horizontal serifs are small and intend to emphasize stroke endings rather than stand out themselves.²⁰

Cette police remplace donc la calligraphie singulière de l'artiste dans un rendu standardisé offrant au public une lecture dénudée de distractions typographiques. La deuxième phase de développement du dessin-écrit se définit donc par la retranscription des mots sur un logiciel de traitement d'image. Ensuite, afin de reproduire manuellement la police de caractère choisie, les textes sont imprimés, permettant ainsi de calquer les mots sur un papier à dessin. Enfin, cette deuxième interprétation du dessin-écrit dissimule en partie l'identité plastique du dessin tout en conservant la qualité matérielle de l'encre sur le papier. Cette phase d'appropriation typographique empruntée à la plateforme virtuelle de l'ordinateur incite une réflexion

²⁰ *Cambria*. Récupéré en ligne
<https://www.microsoft.com/fonts/family.aspx?FID=291>

plus approfondie quant à la notion de dessin. L'œuvre *Main droite, Main gauche* est un exemple de dessin-écrit rédigé au crayon de plomb illustrant la nature hybride de ce second stade.

Le troisième stade du dessin-écrit représente l'évolution naturelle des dernières explorations graphiques. Cette dernière phase se révèle être l'optimisation de la seconde, dès lors le logiciel de traitement de texte devient l'unique support de visualisation employé, évacuant par défaut toute association à la calligraphie et au langage visuel du dessin. Les dessins-écrits sont par la suite imprimés sur du papier se voyant ainsi réintroduit dans la sphère plastique. La majorité des œuvres de l'exposition sont issues de cette dernière phase évolutive, incarnant l'aboutissement conceptuel de la démarche.

À travers son parcours, le spectateur retrouve dans l'univers des dessins-écrits un langage textuel partagé en deux familles thématiques que je nomme *la scène* et *le corps*. Dans la première famille d'idées, le lecteur pourra identifier des éléments associés au lieu, à l'espace et au paysage tel que dans les œuvres : *Une vague de lait qui se casse sur le rivage, Plongeur en mer, Tout est gonflable, La jonction d'un mur*. Dans la seconde catégorie thématique, les mots évoqués désignent principalement des personnages ou des attributs physiques, par exemple : *Œil exorbitant Œil exorbitant, Main droite Main gauche, Huit personnages*. Ces thèmes associés à mon univers imagé évoquent des atmosphères, des souvenirs et des lieux précis. Chaque dessin-écrit découle d'une pratique du dessin au langage visuel épuré, minimaliste et atmosphérique, duquel se dégage un sens vapoureux, aérien évoquant la méditation ou le rêve.

Le support sur lequel sont réalisés les dessins-écrits varie légèrement d'une œuvre à l'autre. Le choix de ces supports se fait de manière intuitive en fonction des textures, de la teinte du papier et du format désiré. Le choix du papier étant une variable du

dessin considérée pendant la phase de visualisation, ce choix subit une seconde délibération une fois la description produite, avant d'être finalement imprimé. Le choix du papier constitue un élément visuel important, ce mécanisme suggère au regardeur l'appartenance du dessin-écrit au monde de l'image. La connotation qualitative délibérée du papier, inscrite dans un dispositif classique, contribue à renforcer les liens étroits entre l'œuvre et le langage plastique du dessin.

Deux types de dispositifs sont employés pour présenter l'ensemble des dessins-écrits, cette dualité offre une lecture plus dynamique de l'exposition. Des cadres accrochés aux murs ainsi que deux présentoirs évoquant la structure de la table à dessin dirigent la présentation des œuvres dans l'espace de la galerie. Ces deux dispositifs ont été priorisés dans le but d'évoquer les lieux de production et de diffusion du médium du dessin. Les tables inclinées renvoient plus directement le dessin à son lieu de création c'est-à-dire à l'atelier de l'artiste, les cadres évoquent quant à eux le lieu de présentation classique d'une image, c'est à dire au mur. Ces deux dispositifs guident la lecture des oeuvres dans un parcours imprécis suggérant la nature processuelle et expérimentale du projet.

LES IMPACTS

Le vocabulaire qui découle de l'action de décrire le dessin forme en quelque sorte un champ lexical se rapportant à mon univers pictural. Cet ensemble abrégé de mots représente de manière directe les éléments qui constituent ma pratique du dessin. À la lecture de ce vocabulaire précis, le regardeur doit à son tour employer la visualisation afin de se projeter dans l'univers du dessin. Cet univers partagé permet alors à l'image latente d'exister à la fois dans l'imaginaire de l'artiste et dans celle du regardeur. Le lecteur est alors confronté à un répertoire de mots soigneusement sélectionnés. Cette sélection encadre sa lecture du dessin-écrit et par conséquent

conditionne sa conception de l'image imaginée. Dans l'œuvre *Main droite, Main gauche* par exemple, le lecteur peut lire :

LA LA
PAUME PAUME
DE DE
LA LA
MAIN MAIN
DROITE GAUCHE

Figure 6. Main droite, Main gauche

L'alignement des mots au centre de la page suggère que la représentation d'une paume de main droite et d'une paume de main gauche sont situées côte à côte. Dans cette description, le lecteur accède à une suite d'informations abrégées dont plusieurs données ne lui sont pas offertes ; la couleur de la peau, la texture de la main, l'angle ou la position des paumes, ainsi que l'approche stylistique propre à l'artiste. Le regardeur se voit confronté à une idée générale : deux paumes de main au centre d'une image. Dès lors une négociation s'amorce, le lecteur tente d'imaginer à l'aide de quelques indices – vocable, disposition, alignement – la matérialisation du dessin-écrit.

En plus d'étendre l'interprétation du dessin dans la vision plus personnelle et intime du regardeur, la description écrite permet également à l'artiste de communiquer des idées difficiles à traduire par le médium du dessin. Par exemple, l'oeuvre *Une vague de lait qui se casse sur le rivage* exprime une idée surréaliste de manière très tangible, un accomplissement difficile à reproduire par le dessin. Les limites esthétiques étant complètement révoquées, le dispositif du dessin-écrit influence l'artiste à explorer des champs d'idées auparavant mis de côté. L'absence de contraintes matérielles

influence finalement les sujets abordés par l'artiste en lui permettant d'étendre les limites de son registre pictural. Ce dernier stade du processus démontre que les mécanismes de production de l'artiste mis à l'épreuve par l'éloignement volontaire du médium à pour résultat d'élargir la définition du domaine d'application ; le dessin.

CONCLUSION

La problématique à l'origine de ce travail de recherche a permis d'aborder et de repenser le médium du dessin à travers une pratique extrinsèque. L'intention initiale d'énoncer le plus fidèlement possible les images mentales qui précèdent l'acte de dessiner, suggère que le dessin existe dès le moment où il est extrait de l'imaginaire et ce peut importe le langage employé pour le communiquer. L'action de dessiner n'étant jamais performée, le dessin se manifeste dans ce projet par le biais du langage écrit. Le caractère plastique du dessin, suggéré par la graphie du texte, est ensuite présenté dans un récit descriptif afin de renaitre à travers l'imaginaire du regardeur cherchant à se représenter l'œuvre.

Ce projet de recherche adoptant la structure d'un exercice de réduction, présente à l'aide d'un processus imposé les différentes étapes qui ont mené à la création du terme *dessin-écrit* ainsi qu'à la réalisation des œuvres présentées dans l'exposition éponyme. L'action de confronter dans une approche processuelle ma pratique du dessin a eu pour effet d'extraire les idées centrales de mon univers imagé par l'utilisation d'homologues textuels précis. La visualisation des dessins imaginés, l'acte de décrire les images mentales à l'aide du langage et la présentation visuelle de ces descriptions ont finalement permis de mettre en scène une interprétation équivalente du médium du dessin.

Le projet de création qui accompagne ce travail de recherche propose à l'aide de descriptions écrites figuratives, un rapprochement entre l'action de dessiner et l'acte d'écrire. L'exposition suggère également un parallèle entre l'expression du plasticien et celle de l'écrivain. Ce parallèle est d'autant plus souligné par la présentation d'œuvres intertextuelles qui évoquent le langage visuel du dessin à travers la référence littéraire de la poésie visuelle. Ce projet d'exposition, composé d'une

douzaine de dessins-écrits, propose finalement une expérience unique du dessin dans un récit descriptif sensible.

La volonté d'élargir le cadre plastique et la fonction esthétique du dessin m'a permis de développer le dispositif du *dessin-écrit*, de sa forme écrite aux versions numériques imprimées. Défier un pan très esthétisé de ma pratique du dessin, à l'aide de l'écriture, a ultimement permis de résoudre la finalité matérielle du médium dans un spectre davantage réflexif. Les œuvres qui découlent de ce processus imposé se sont avérées décisives dans ma conception du médium du dessin. Au terme de ce projet, force est de constater l'évolution de ma pratique du dessin par le biais d'un langage secondaire. Cette distanciation naturelle du paradigme plastique mène à une pratique nouvelle du dessin nourrie par les idées et les mots.

Les résultats de ce projet m'incitent aujourd'hui à prolonger les enjeux explorés en les confrontant à divers contextes, notamment celui du livre et de la publication. Cette prochaine étape, dans le développement du dessin-écrit me permettra de repenser le médium, et par le fait même ma propre pratique du dessin, selon une perspective éloignée de ces références plastiques – table à dessin, papier à dessin, crayon, dispositif d'accrochage. Cette manœuvre cherchera à tracer les frontières du dessin, à déterminer le point d'inflexion où le médium bascule vers un champ indéterminé.



Figure 7. Document visuel de l'exposition finale : vue de l'installation



Figure 8. Document visuel de l'exposition finale : *Tout est gonflable*

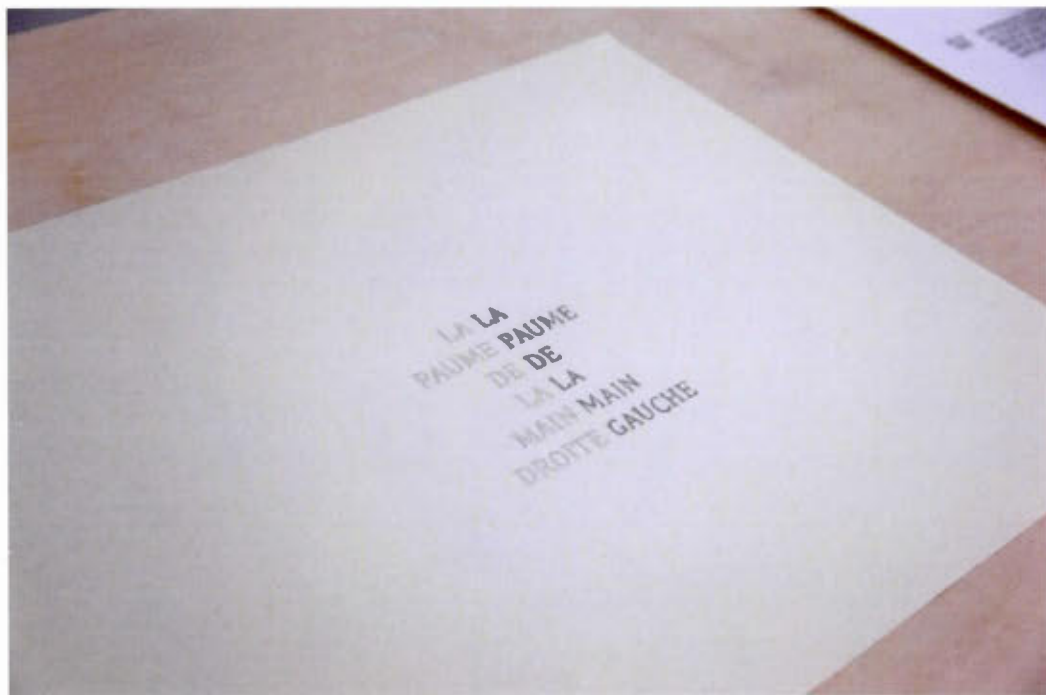


Figure 9. Document visuel de l'exposition finale : *Main droite, Main gauche*

ANNEXE B



Van Doesburg, Theo (Christian Emil Marie Küpper) et Schwitters, Kurt (1922). *Kleine Dada Soirée* [Lithographie, 30.2 cm x 30.2 cm].

Récupéré en ligne le 20 novembre 2015

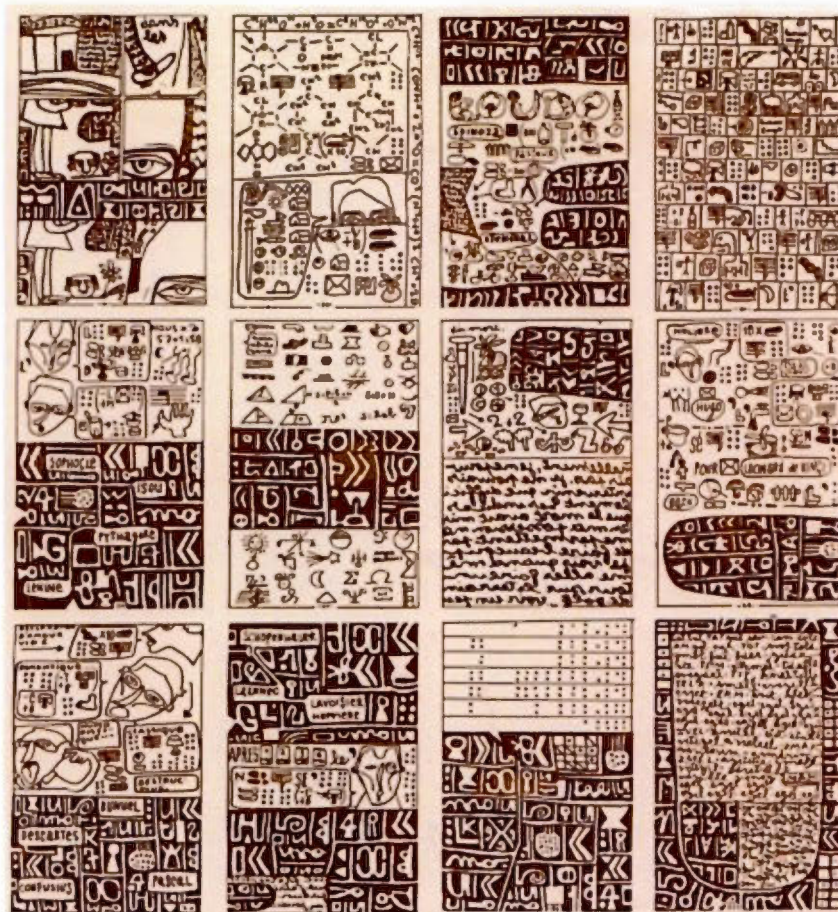
https://www.moma.org/learn/moma_learning/2562-2

ANNEXE C



Breton, André et Morise, Max et Ducrocq Tanguy, Jeannette et Naville, Pierre et Péret, Benjamin et Tanguy, Yves et Prévert, Jacques (1928). *Figure* [Collage]. Van Gogh Purchase Fund. Récupéré en ligne le 19 novembre 2015
<http://www.moma.org/collection/artists/907>

ANNEXE D



Sabathier, Roland (1964). *Gaffe au golf* [Roman hypergraphique; encre, collage, photographie sur papier]. Récupéré en ligne le 10 décembre 2015
http://www.rolandsabatier.com/0/gaffe_au_golf.html

ANNEXE E

vai e vem
e e
vem e vai

Grünwald, José Lino (1959). *vai e vem*.

Récupéré en ligne le 3 décembre 2015

<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/cluver.htm>

ANNEXE F

Tous les souvenirs de naguère ? Où sont Raynal Billy Dalizé
 O mes amis partis en guerre Dont les noms se mélancolisent
 Jaillissent vers le firmament Comme des pas dans une église
 Et vos regards en l'eau dormant Où est Cremitz qui s'engagea
 Meurent mélancoliquement Où est Cremitz qui s'engagea
 Où sont-ils Braque et Max Jacob Peut-être sont-ils morts déjà
 Derain aux yeux gris comme l'aube De souvenirs mon âme est pleine
 Le jet d'eau pleure sur ma peine

Apollinaire, Guillaume (1913-1916). *La Colombe Poignardée et le jet d'eau*.
 Récupéré en ligne le 23 novembre 2015
http://writing.upenn.edu/library/Apollinaire_Calligrammes.html

BIBLIOGRAPHIE

Article « dessin », Dictionnaire de définitions, Antidote RX, version 4 [Logiciel], Montréal, Druide informatique, 2007.

Article « écriture », Dictionnaire de définitions, Antidote RX, version 4 [Logiciel], Montréal, Druide informatique, 2007.

Bohn, W. (1986). *The aesthetics of visual poetry, 1914-1928*. Cambridge University Press.

Bohn, W. (2001). *Modern visual poetry*. Newark: University of Delaware Press.

Coron, A. (2005). *Avant Apollinaire, vingt siècles de poèmes figurés*. Marseille: Le Mot et le reste.

Gärdenfors, P. (2008) Visualiser le sens des mots. Y. Eriksson and K. Holmqvist (Éd.) *Langage et visualisation*. (Département des études cognitives de l'Université Lund, pp. 77-103). Le doigts qui rêvent, Talant.

Hamon, P. (1994). *Du descriptif* (4e éd.). Paris: Hachette supérieur.

Webster, M. (1995). *Reading visual poetry after futurism: Marinetti, Apollinaire, Schwitters, Cummings*. New York: P. Lang.

WEBOGRAPHIE

Cambria. Récupéré le 25 novembre 2015,
<https://www.microsoft.com/typography/fonts/family.aspx?FID=291>

Kempton K. (2005). *Visual poetry: A Brief History of Ancestral Roots and Modern Traditions*. Récupéré en ligne le 15 septembre 2015 :
<http://www.logolalia.com/minimalistconcretepoetry/archives/karl-kempton-visual-poetry-a-brief-introduction.pdf>

LeWitt, S. (1967). *Paragraphs on Conceptual Art*, Artforum Vol.5, no. 10.
Récupéré en ligne le 15 décembre 2015,
[http://www.tufts.edu/programs/mma/fah188/sol_lewitt/paragraphs on conceptual art.htm](http://www.tufts.edu/programs/mma/fah188/sol_lewitt/paragraphs%20on%20conceptual%20art.htm)

Thomas, N. (1997). *Mental Imagery*. Récupré en ligne le 11 novembre, 2015,
<http://plato.stanford.edu/entries/mental-imagery/>